



**Ana Maria Liberal da
Fonseca**

**Tertúlias Musicais: recordar 80 anos do Curso de
Música Silva Monteiro**



**Ana Maria Liberal da
Fonseca**

**Tertúlias Musicais: recordar 80 anos do Curso de
Música Silva Monteiro**

Projecto educativo apresentado à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música para o Ensino Vocacional, realizada sob a orientação científica do Doutor Jorge Salgado, Professor Associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

"O Curso Silva Monteiro tem um valor e um interesse não só para a cidade do Porto, como também para o conjunto da pedagogia musical portuguesa".

Ivo Cruz

Lisboa, 17-IV-1942

o júri

presidente

Doutora Susana Bela Soares Sardo

Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro, por delegação de competências da Directora do Curso de Mestrado em Música para o Ensino Vocacional

Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia

Professor Associado da Universidade de Aveiro (Orientador)

Doutor Francisco José Dias Santos Barbosa Monteiro

Professor Adjunto da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto

agradecimentos

As minhas primeiras palavras de agradecimento vão para a Direcção Pedagógica do Curso de Música Silva Monteiro, Professores Álvaro Teixeira Lopes, Arminda Odete Barosa e Sofia Matos Alvim, pelo acolhimento incondicional do projecto e por todo o apoio, amizade e disponibilidade demonstradas ao longo deste ano lectivo.

Quero ainda manifestar a minha gratidão à cantora Isabel Mallaguerra, à pedagoga Odete Gouveia, à pedagoga e compositora Maria Teresa Macedo, e ao compositor Filipe Pires, por terem acedido ao meu convite para protagonizar as *Tertúlias Musicais* e pela valiosa contribuição que emprestaram a este projecto.

Agradeço também a prestimosa colaboração do pianista Álvaro Teixeira Lopes, da violoncelista Paula Almeida, do flautista Jorge Salgado e do Coro Infantil do CMSM, dirigido pela Prof.^a Maria José Borges, que asseguraram os momentos musicais das *Tertúlias*.

Por último, umas palavras de apreço a todos quantos estiveram presentes durante a realização deste trabalho e que seria impossível enumerar aqui.

palavras-chave

ensino de música, séc. XX, Porto, Curso de Música Silva Monteiro, Tertúlias Musicais

resumo

O presente projecto educativo propõe-se revisitar e compreender a história pedagógica do Curso de Música Silva Monteiro, enquadrando a sua actividade no panorama musical da cidade do Porto no séc. XX e no sistema de ensino vocacional da música em Portugal.

Neste sentido, quatro antigos docentes da escola, detentores de um percurso profissional de excepção, foram convidados para protagonizarem outras tantas conversas sobre a sua trajectória profissional, partindo da sua ligação ao Curso de Música Silva Monteiro.

keywords

music teaching, 20th century, Porto, Silva Monteiro Music Course, Musical Gatherings

abstract

This educational project aims to revisit and understand the pedagogical history of Silva Monteiro Music Course, framing its activities in Oporto's musical environment in the 20th century and in the Portuguese music education system.

In this sense, four former Course teachers, holders of an exceptional career, were invited to be the protagonist of four conversations about his professional career, starting with their connection to the Silva Monteiro Music Course.

Índice

1. Tertúlias musicais: porquê conversar sobre a música no Porto e sobre o Curso de Música Silva Monteiro?	10
1.1. Descrição do projecto	10
1.2. Fundamentação teórica	11
1.3. Opções Metodológicas	15
1.4. Análise dos dados recolhidos	16
1.4.1. Caracterização da actividade pedagógica dos Conservatórios Nacional e de Música do Porto no séc. XX	16
1.4.2. Caracterização da actividade pedagógica do Curso de Música Silva Monteiro	27
1.4.3. Análise comparativa das práticas pedagógicas dos três estabelecimentos de ensino	33
2. Tertúlias Musicais: à conversa com quatro 'grandes' músicos	35
2.1. Planificação das Tertúlias Musicais	35
2.2. Concretização das Tertúlias Musicais	38
Tertúlia com Isabel Mallaguerra	38
Tertúlia com Odete Gouveia	40
Tertúlia com Maria Teresa Macedo	42
Tertúlia com Filipe Pires	44
3. Tertúlias Musicais: o que ficou destas conversas	46
Bibliografia	49

1. Tertúlias musicais: porquê conversar sobre a música no Porto e sobre o Curso de Música Silva Monteiro?

1.1. Descrição do projecto

O projecto educativo agora apresentado nasceu da ideia de estudar a implementação e o impacto do Curso de Música Silva Monteiro¹ no panorama musical da cidade do Porto no séc. XX e, também, no sistema de ensino vocacional da música no nosso país. Apesar de serem ainda poucos os estudos acerca das principais instituições de ensino da música em Portugal, eles são fundamentais para que possa haver um conhecimento mais detalhado e completo sobre a evolução e o trajecto percorrido no país por esta área específica de ensino.

A escola de música criada pelas irmãs Silva Monteiro em finais dos anos 20 do século passado teve, e continua a ter, uma importância decisiva e determinante na instrução e na formação de músicos amadores e profissionais no Porto e em Portugal. A dedicação absoluta das três fundadoras logrou erguer um estabelecimento de ensino onde se respira cultura, uma escola que pauta a sua existência por elevados padrões éticos, estéticos e técnicos e que, durante mais de 50 anos, 'rivalizou' com o Conservatório no ensino da música no Porto.

Para o sucesso pedagógico desta instituição muito contribuiu a excelência do seu corpo docente. A enorme visão e espírito empreendedor de Ernestina da Silva Monteiro, grande mentora do Curso, levaram-na a convidar para leccionar na escola personalidades que fizeram carreiras notáveis no meio musical português como instrumentistas, compositores e pedagogos. Ela própria e as suas duas irmãs foram, aliás, discípulas de um grande pianista e compositor, Óscar da Silva, herdeiro da tradição romântica alemã que lhe foi transmitida primeiro por Miguel Ângelo Pereira, no Porto, e, posteriormente, por Clara Schumann, em Leipzig. A aposta na contratação de um corpo docente de grande valia teve continuidade após o falecimento das irmãs Silva Monteiro, com a direcção que lhes sucedeu formada por Maria Fernanda Wandschneider, Maria da Conceição Caiano e Maria

¹ Ao longo deste trabalho irei utilizar também a palavra "Curso" para designar o Curso de Música Silva Monteiro, de forma a evitar a repetição desnecessária e enfadonha da denominação completa da escola de música.

Teresa Matos. E continua actualmente, fruto de valioso trabalho que Álvaro Teixeira Lopes, Arminda Odete Barosa e Sofia Matos Alvim têm vindo a desenvolver desde 2008.

A urgência de revisitar e compreender este passado musical de enorme valia esteve na génese de convidar quatro antigos docentes do Curso, detentores de um percurso profissional de excepção, para protagonizarem outras tantas conversas acompanhadas de música a que chamei "Tertúlias Musicais". Durante cerca de 60 minutos, troquei impressões, num ambiente informal e familiar, com a cantora Isabel Mallaguerra, a pedagoga Odete Gouveia, a pedagoga e compositora Maria Teresa Macedo e o compositor Filipe Pires, acerca da sua trajectória profissional, partindo da sua ligação e da sua colaboração com o Curso de Música Silva Monteiro.

1.2. Fundamentação teórica

Começo por referir que a razão primeira da escolha desta temática para a elaboração do meu projecto educativo se prendeu com motivações de carácter pessoal. Nos últimos dez anos o meu interesse principal de investigação tem privilegiado o estudo da música no Porto nos sécs. XIX e XX², desde uma perspectiva histórica, sociológica e analítica.

Este trabalho tem duas componentes fundamentais, porquanto, por um lado, efectiva uma abordagem histórica em torno dos 80 anos de vida do Curso de Música Silva Monteiro pelo prisma das personalidades que protagonizam as Tertúlias e à luz do seu riquíssimo e valiosíssimo espólio; e por outro, apresenta uma perspectiva pedagógica do Curso enquanto centro formador de músicos a funcionar em regime de ensino particular, comparando-o com as duas principais escolas públicas de música do país, o Conservatório

² Ana Maria Liberal, *O meio musical portuense na segunda metade do séc. XIX: o pianista e compositor Miguel Ângelo Pereira (1843-1901)*, Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Geografia e História da Universidade de Santiago de Compostela, [CD-ROM], Santiago de Compostela, Serviço de Publicações e Intercâmbio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 2006; Ana Maria Liberal, *Club Portuense. Catálogo do Espólio Musical*, Porto, Club Portuense, 2007; Ana Maria Liberal, "Compositores junqueirinos" in Henrique Manuel S. Pereira (coord.), *A Música de Junqueiro*, Porto: Som e Imagem, Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, 2009; Ana Maria Liberal, Rui Pereira e Sérgio Andrade, *Casas da Música no Porto: para a história da cidade*, I.º volume: séculos XIX e XX, Porto, Fundação Casa da Música, 2009.

Nacional de Lisboa, uma escola estatal, e o Conservatório de Música do Porto, uma escola municipal.

Bernarr Rainbow afirmava na década de 90 que a investigação histórica constituiu uma forma de enriquecimento cultural, uma vez que, compreender e conhecer a história "indica os caminhos do futuro e evita os excessos ao apontar os erros do passado"³. A perspectiva histórica é de extrema utilidade desde que utilizada como forma de perceber o *como* e o *porque* dos factos que pretendem ser estudados. Não se trata da elaboração de um mero 'relato' dos acontecimentos; ao contrário, pretende-se alcançar um sentido compreensivo para a história, à luz das correntes historiográficas mais recentes que defendem a premissa de que o historiador não conhece os factos em si mesmo; conhece sim um discurso efectuado à sua volta pelo autor ou autores das fontes históricas estudadas. A historiografia positivista patrocina a ideia de que "o historiador não constrói a história, encontra-a"⁴. Em sentido contrário, todavia, rumo George Duby ao afirmar que "a objectividade do conhecimento histórico é um mito" porquanto o historiador não se pode dissociar das suas paixões, das suas ideologias, do seu enquadramento familiar e profissional⁵. Este ponto de vista sustenta a existência de uma visão contemporânea que reconhece o papel da subjectividade como algo que em absoluto não nos é ultrapassável. Ou seja, há na era pós-moderna a consciência da impossibilidade de alcançar a objectividade, reconhecendo que, do ponto de vista humano, somos sempre 'escravos' das nossas paixões.

A *História oral* é outra das correntes da historiografia contemporânea mais em voga, e directamente utilizada neste projecto, uma vez que compreende como válida a utilização, como fontes para a história, de todo um conjunto de testemunhos orais que possibilitem o estudo do passado. Esta corrente "é resultante, como prática e como disciplina, da sociologia empírica americana fundada e enriquecida pela chamada escola de Chicago"⁶. Todavia, as críticas apontadas a esta técnica vão no sentido de alertar para o facto de os testemunhos não terem um grau seguro de fiabilidade porquanto a memória dos entrevistados pode não ser exacta. Também a reconstrução dos factos pelo próprio sujeito é

³ Bernarr Rainbow, "Investigação Histórica" in Anthony E. Kemp (ed.), *Introdução à investigação em Educação Musical*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 23.

⁴ AAVV, *A nova História*, Coimbra, Editora Almedina, 1990, p. 517.

⁵ George Duby, Paul Ariès, E. Ladurie e J. Le Goff, *História e Nova História*, Lisboa, Edições Teorema, 3.^a edição, 1994, pp. 9-10.

⁶ AAVV, *op. cit.*, p. 506.

uma reconstrução baseada nas suas vivências e na sua interpretação dos acontecimentos, o que desde logo pode retirar objectividade aos relatos. Acontece que este instrumento de investigação parece-me ser um meio dotado de inúmeras e valiosas potencialidades ao nível da historiografia moderna pois permite entrevistar os próprios protagonistas do acontecimento ou aqueles que com estes conviveram de perto. Claro está, que esta técnica não deve ser usada por si só, antes deve ser complementada com as diversas estratégias e instrumentos de investigação que o historiador tem à sua disposição.

Do ponto de vista pedagógico, entendo ser pertinente e relevante desenvolver um estudo, tão aprofundado quanto possível, da actividade pedagógica do Curso de Música Silva Monteiro, enquadrando-o no sistema de ensino de música português e nas sucessivas reformas pedagógicas que foram tendo lugar ao longo do séc. XX e que influenciaram o funcionamento da escola. De facto, é de suma importância o conhecimento do ensino da música em Portugal do ponto de vista pedagógico na medida em que contribui para que se verifique uma evolução "de uma abordagem contextual para uma análise textual" e, ainda, para que se possam produzir "novas compreensões das práticas discursivas no interior do espaço social ocupado pelos actores educativos"⁷.

Há autores que defendem que as artes em geral, mas mais particularmente a música, não são susceptíveis de uma análise científica⁸. E justificam o seu ponto de vista afirmando que "se os problemas do ensino são sempre delicados, os atinentes ao ensino artístico são-no muito em especial, pois incidem sobre matéria que se furta à sistematização que as disciplinas científicas – e, de certo modo, as literárias – toleram com maior facilidade"⁹. Atrevo-me a contrariar este argumento, contrapondo que é possível sistematizar as realidades artístico-educativas. Acrescento que os dados e os elementos em análise no ensino artístico, de uma maneira geral, carecem de uma abordagem organizada e objectiva para que se possa acabar com alguns preconceitos e algumas relações de poder já instituídas que impedem uma definição estratégica consentânea com as exigências de uma formação artística especializada.

⁷ António Nóvoa, "História da Educação: 'Novos sentidos, velhos problemas'" in Justino Magalhães (org.), *Fazer e ensinar história da educação em Portugal*, Braga, Universidade do Minho, p. 38

⁸ Leia-se António Lopes Ribeiro, *Achegas para a história da reforma do Conservatório Nacional*, Porto, A. L. Ribeiro, 1972; David J. Hargreaves, *The developmental psychology of music*, Cambridge, University Press, 1986.

⁹ António Lopes Ribeiro, *op. cit.*, p. 73.

Este tipo de ensino caracteriza-se por uma forte interligação entre a formação, a produção e a fruição. Na sua concretização interagem sectores sociais, culturais e económicos, para além de diversas áreas do conhecimento. Ora esta faceta intersectorial, sendo um dos seus pontos fortes, é também uma das suas fragilidades, na medida em que o ensino especializado da música se insere num contexto sociocultural onde proliferam as assimetrias e onde a lógica de funcionamento privilegia as grandes realizações, em detrimento de um desenvolvimento sustentado.

Em face do exposto, e uma vez que se constata a ausência de um planeamento estratégico, não é de estranhar que as escolas de música se tenham organizado, num modelo que deriva dos princípios orientadores dos principais conservatórios europeus do séc. XIX, e continuem a organizar em torno da formação do instrumentista. Acontece que, face à nossa realidade cultural, os processos e sistemas de ensino actualmente em vigor se encontram fortemente enraizados em paradigmas que dificilmente dão resposta às actuais solicitações sociais, culturais e musicais. A Portaria n.º 691/2009, de 25 de Junho, que cria os Cursos Básicos de Dança, Música e Canto Gregoriano, não é mais do que uma tentativa de diversificar "as ofertas formativas de ensino artístico especializado, tomando, simultaneamente, em consideração a necessidade de todos os alunos poderem desenvolver as competências essenciais e estruturantes relativas a uma educação básica dentro da escolaridade obrigatória"¹⁰. Todavia, em meu entender, a recente reformulação deveria vir acompanhada de uma revisão profunda dos programas de todas as disciplinas que compõem os novos planos de estudos desenhados pela acima mencionada Portaria, sob pena de se poder continuar a verificar a existência de "uma representação generalizada de abandono e de marginalidade, com consequências nefastas para o desenvolvimento dos projectos das escolas, da formação e dos percursos profissionais dos docentes e dos alunos", como apontavam Paulo Folhadela, António Ângelo de Vasconcelos e Eduardo Palma em 1998¹¹.

Por outro lado, e subscrevendo a posição adoptada por Diane Crane, impõe-se também um investimento na articulação de políticas entre diferentes sectores que possibilite a transformação dos estabelecimentos de ensino em pólos de desenvolvimento

¹⁰ *Diário da República, op. cit., 1.ª série, N.º 121, p. 4147.*

¹¹ Paula Folhadela, António Ângelo de Vasconcelos e Eduardo Palma, *O Ensino Secundário em Debate. Ensino Especializado da Música: Reflexões de Escolas e de Professores*, Lisboa, Ministério da Educação, Departamento do Ensino Secundário, 1998, p. 79.

local, regional, e nacional, atendendo a que estamos na presença de estruturas que se assemelham a organizações sem fins lucrativos¹².

Torna-se, por isso, premente definir claramente as competências a adquirir por todos protagonistas do nosso sistema de ensino especializado da música, articulando-se as formações e encontrando-se as opções estruturais e curriculares que permitam pensar numa formação centrada no músico e não apenas no instrumentista solista. Para as escolas é também fundamental estabelecer parcerias com as comunidades locais no sentido de conceber e desenvolver os seus projectos, de forma a permitir preparar os seus alunos para uma integração no mercado de trabalho¹³.

A produção sistematizada de trabalhos de investigação como o que integra o presente projecto educativo pode constituir uma mais-valia para a procura de soluções para todas estas problemáticas aqui trazidas à colação.

1.3. Opções Metodológicas

O objecto deste projecto educativo consiste no estudo da influência de uma escola de música da rede de ensino particular e cooperativo - o Curso de Música Silva Monteiro - num meio musical e artístico específico e determinado, ao longo de 80 anos de actividade - a cidade do Porto. Ou seja, este trabalho é formado por duas componentes de índole diversa que se complementam: a primeira, de carácter analítico, tem por base um conjunto de indicadores recolhidos num corpus documental e bibliográfico; e a segunda, de índole descritiva, baseia-se na consulta bibliográfica e nas entrevistas realizadas a quatro personalidades que estiveram directamente envolvidas na actividade pedagógica do Curso.

A parte analítica foi construída com a consulta ao arquivo da escola, um núcleo constituído por programas de concertos e de audições de alunos, fotografias, correspondência com diversas personalidades, apontamentos manuscritos das fundadoras da escola (sobretudo de Ernestina da Silva Monteiro), documentos relacionados com

¹² *The Production of Culture - Media and Urban Arts*, Londres, Sage Publications, 1992.

¹³ Sobre esta temática leia-se Howard S. Becker, *Outsiders: Études de sociologie de la déviance*, Paris, Editions A. M. Métailié, 1985.

curso de aperfeiçoamento, processos de alunos e de docentes, e livros de pautas e de exames.

Para além da análise assim efectuada, tornou-se ainda necessário realizar uma aturada pesquisa bibliográfica relacionada com o ensino especializado da música em Portugal, nas suas vertentes histórica e pedagógica.

A preparação das Tertúlias Musicais teve por base conversas preliminares com cada uma das quatro personalidades convidadas. A pesquisa no arquivo do Curso foi aqui de extrema utilidade, bem como a consulta de monografias e publicações periódicas de relevo na área da música e da educação no séc. XX que continham material bibliográfico relacionado com os protagonistas.

1.4. Análise dos dados recolhidos

1.4.1. Caracterização da actividade pedagógica dos Conservatórios Nacional e de Música do Porto no séc. XX

Conservatório Nacional de Lisboa

Na viragem do séc. XIX para o séc. XX Ernesto Maia afirmava que a não existência de uma rede de ensino da música estatal era "uma das mais graves lacunas da instrução pública em Portugal"¹⁴. Efectivamente, até à primeira década do séc. XX e durante 82 anos, o único estabelecimento de ensino de música oficial no país foi o Conservatório Nacional de Música de Lisboa, fundado em 1835 por Decreto da Rainha D. Maria I com o nome de Conservatório de Música da Casa Pia. Os pressupostos que presidiram à sua criação foram moldados dos Conservatórios de Nápoles e de Veneza que, na sua génese, eram instituições caritativas de acolhimento de crianças órfãs. O artigo 3.º do referido diploma legal é claro quando refere que “dentro do referido Conservatório haverá um Colégio de 12 até 20 Estudantes pobres, sustentados pelo Estabelecimento [e no qual] entrarão (...) com preferência os que no Seminário estiverem mais adiantados”; e os

¹⁴ Ernesto Maia, *O Ensino Musical. Necessidade da sua vulgarização*, Porto, Typ. a vapor de Arthur José de Sousa & Irmão, 1897, p. 5.

artigos seguintes prevêm, ainda, a admissão de "Órfãos e Órfãs da Casa Pia, cujo talento e propensão se reconhecer"¹⁵.

As reformas liberais do ensino público levadas a cabo por Passos Manuel e Almeida Garrett vieram alterar estes pressupostos aproximando-os mais da tipologia organizacional do Conservatório Nacional de Música e de Declamação de Paris que assentava num modelo de cariz nacional, livre de quaisquer objectivos ligados à caridade, um modelo laico e anti-clerical que emergiu da revolução francesa de 1789. Não é por acaso que, a partir de Novembro de 1836, o Conservatório de Música da Casa Pia se passa a chamar Conservatório Geral de Arte Dramática, englobando três escolas: a Escola de Arte Dramática ou de Declamação, a Escola de Música, e a Escola de Dança, Mímica e Ginástica Especial. A organização pedagógica da Escola de Música, à semelhança da sua congénere parisiense, assentava no ensino e na prática instrumental, com base em três pressupostos fundamentais: o estudo dos rudimentos e do solfejo musical; o estudo do canto e a prática do canto e da música instrumental; e o estudo das matérias teórico-musicais.

Quatro anos mais tarde, por Decreto de 4 de Julho de 1840, o Conservatório Geral de Arte Dramática altera a sua denominação para Conservatório Real de Lisboa em virtude de o Rei Consorte D. Fernando ter aceitado o cargo de Presidente Honorário. Desde esta altura, e durante praticamente todo o séc. XIX, foram levadas a cabo na instituição uma série de reformas e contra-reformas que infelizmente resultaram de imperativos mais de índole económica do que pedagógica. Apesar destes avanços e recuos, é possível descortinar os objectivos formativos e a actividade pedagógica da primeira escola de música portuguesa ao longo da centúria de oitocentos. O Regulamento especial da Escola de Música do Conservatório Geral de Arte Dramática, datado de 1836, vem estabelecer no seu artigo 1.º que “a Escola de Musica do Conservatório é destinada para o Estudo da Arte e Ciência da Musica; para facilitar os seus progressos em geral, para conservar e propagar a sua pratica; para formar compositores, professores propriamente ditos, e Artistas para o serviço das Catedrais, das Orquestras, e do Exercito nas Bandas Militares”¹⁶. É clara, nesta

¹⁵ Decreto de 5 de Maio de 1935, artigos 3.º e 4.

¹⁶ Joaquim Carmelo Rosa, *Essa pobre filha bastarda das artes: a Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa: 1842-1862*, Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, especialidade de Ciências Musicais Históricas, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1999, pp. 257-263.

citação, a ênfase da Escola na formação de músicos profissionais que logrem dar resposta às exigências do mercado de trabalho.

Já na segunda metade do séc. XIX, a reforma operada em 1869 que, entre outras medidas, suprime a Escola de Dança e Mímica, estabelece como finalidade do Conservatório Real de Lisboa "o ensino da arte dramática e da música vocal, instrumental e de composição". E salienta que

"a escola de música não só se tem mantido em um estado florescente, mas de ano para ano vai crescendo a sua frequência a ponto de nalgumas aulas já ser impossível a um só professor leccionar todos os alunos; e outras há que, além de dois professores, carecem de um ajudante, tais são no actual ano lectivo as aulas de rudimentos, de canto e de piano, que contam 253 alunos. Esta escola habilita numerosos alunos de ambos os sexos, não só para os teatros, mas para o ensino particular, para as bandas regimentais e para outros serviços (...)"¹⁷.

Mantém-se, portanto, a vocação profissionalizante do Conservatório.

Em 1887 nova reforma curricular justificada com a necessidade de "desenvolver e melhorar o ensino da música", institui os Cursos Geral e Complementar de instrumento, e cria as disciplinas Classes de conjunto e Italiano. É a partir desta altura que se verifica um crescimento da população discente feminina. Também é curioso observar que, na transição do séc. XIX para o séc. XX, os alunos do Conservatório provêm de um estrato social cada vez mais alto. Estes dois factores em conjunto vão contribuir para que o papel formador do Conservatório se desvirtue, passando de uma escola que prepara músicos profissionais para uma escola de carácter socializante numa sociedade marcada pela clara ascensão da burguesia. Como refere Carlos F. Gomes, é claro que a instituição "não prossegue objectivos que possam ser minimamente enquadrados num conceito relativo à formação de profissionais, pois raras seriam as mulheres que à data estudariam com o fito de se profissionalizarem numa qualquer área de actividade"¹⁸.

As correntes estéticas de finais do séc. XIX preconizam a ideia romântica da arte como "uma esfera em que participa a obra singular"¹⁹ o que supõe uma supremacia do

¹⁷ Decreto de 29 de Dezembro de 1869, artigo 3.º.

¹⁸ Carlos F. Gomes, *Discursos sobre a «especificidade» do ensino artístico: a sua representação histórica nos séculos XIX e XX*, Dissertação de mestrado em Ciências da Educação apresentada à Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Lisboa, 2002, pp. 63-64.

¹⁹ Carl Dahlhaus, *Estética musical*, Lisboa, Edições 70, 1991, p. 14.

instrumentista solista em detrimento do músico de orquestra ou de banda. Esta tendência pode ser observada no preâmbulo do Decreto de 24 de Outubro de 1901, quando se lê que "«A Arte Musical não pode ser uma profissão; tocar bem um instrumento ou escrever correctamente uma cantata ou uma fuga, não é bastante para ser músico, para ser artista», diz Vincent d'Indy, e todos se curvam diante desta verdade"²⁰. É notória a existência de um enfoque e uma preocupação muito clara na formação de músicos enquanto estetas, enquanto artistas, enquanto figuras centrais da transmissão dos valores estéticos da obra musical. Uma posição que confirma a mudança de paradigma assumida pelo Conservatório a partir de finais do séc. XIX e que nada tem a ver com o exercício futuro de uma actividade profissional.

Esta nova abordagem deu origem a um enorme coro de críticas. Alexandre Rey Colaço demitiu-se do lugar de professor de piano por não concordar com as orientações pedagógicas do Conservatório. Atente-se na ironia destas palavras escritas em 1914:

"Ninguém poderá dizer com justiça que em Lisboa se não cultive a música. Em qualquer das suas sete colinas queima-se alfavema, alecrim e rosmaninho em asas de Euterpe. Não há casa alguma, por modesta que seja, em que não exista um piano, catarroso e desdentado que se ache... ou então: uma rabeca, um cornetim, uma guitarra, uma gaitinha, uma sanfona... Em todas as estantes encontra-se um exemplar do Solar dos Barrigas, ou da Morna de Cabo Verde, ou do Fado de... Senhoras muito das minhas relações asseguram-me que não vão nunca á modista provar trapinho algum sem que este acto seja acompanhado da ária *E lucevan le stelle*, da Tosca, animando e suavizando o duro mister das aprendizas, e esterilizada num gramofone fanhoso pelo Caruso... Em Lisboa tudo canta, tudo toca, tudo dança, tudo bate..."²¹

Também Rui Coelho se refere de forma crítica à realidade pedagógica do Conservatório de Lisboa, transcrevendo algumas afirmações proferidas por Rey Colaço, que havia sido seu professor:

"Na verdade, que se fez de útil e prático, depois do veemente e simpático protesto do meu Mestre Alexandre Rey Colaço, quando abandonou em 1915 o Conservatório, por não concordar de nenhuma maneira com o seu espírito pedagógico, protesto publicado no jornal *a Capital*, de Lisboa, em 1 de Outubro de 1915, e no qual o ilustre

²⁰ Decreto de 24 de Outubro de 1901, *Preâmbulo*.

artista explica nos seguintes termos as razões fundamentais? «Incompatibilidades estéticas me obrigam a afastar-me duma escola cujo espírito pedagógico, rotineiro e encolhido e cuja concepção da cultura musical, raquítica e paralisante me mantêm em constante estado de irritação». «A minha acção naquela casa, desde 1897 até ao dia de hoje, tem-se visto limitada a sublinhar os três números pianísticos que constituem a exigida prova final do curso chamado superior (!) prova que torna supérfluo no espírito do discípulo qualquer outro trabalho que não se relacione com ela, e prova, finalmente, que, ostentando apenas o resultado dum martelamento de três anos consecutivos sobre o mesmo prego (...) ou tecla, acaba por não provar coisa nenhuma». O que se fez de útil e de prático? Muito simplesmente isto: O Mestre não foi ouvido, saiu (...) "²².

A partir da implantação da República, tanto o Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919, como o Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, não referem quaisquer objectivos de formação no ensino da música, apenas reafirmam o tipo de ensino ministrado: "ensino da música vocal e instrumental e da composição"²³. Aliás, a reforma curricular levada a cabo em 1930 assentava em pressupostos puramente ideológicos ainda que o diploma legal que a sustente invocasse razões de natureza económica. A política educativa do Estado Novo considerava a escola como um local destinado a fornecer as aprendizagens básicas: ler, escrever e contar. E o Decreto de 1930 não contrariava esse postulado, porquanto o seu preâmbulo defendia que "...no domínio da instrução artística, o essencial não é ensinar muito, mas ensinar bem". Não espanta, por isso, que o grau de virtuosidade, os cursos elementares, e as disciplinas de Instrumentação e Leitura de partituras, Direcção de Orquestra, Francês, História e Geografia e Ciências Musicais, instituídos por Viana da Mota e Luís de Freitas Branco em 1919, tenham sido extintos com o Decreto n.º 18881.

Por outro lado, a partir da década de 1930 há uma redução significativa do número de alunos do Conservatório Nacional sobretudo da população discente feminina. Este decréscimo inclui-se numa tendência de âmbito europeu, que se traduz numa

²¹ Alexandre Rey Colaço, "Música e mais música..." in *A Arte Musical*, n.º 385 (31 Dezembro 1914), pp. 190-191.

²² Rui Coelho, "Comentários ao estudo do Sr. José Viana da Mota sobre «o ensino da música em Portugal»" in *Atlântida*, n.º 26, (15 Dezembro 1917), p. 326

preferência dos cursos de Piano e Canto em detrimento de todos os outros, e que parece ser "um sinal bastante claro de uma mudança estrutural ocorrida ao nível dos factores sociais que conduzem à procura deste tipo de formação"²⁴. Em 1942, João de Freitas Branco explica, de forma bastante eloquente, uma das razões pelas quais se verificou uma diminuição da população discente nos Conservatórios:

"Se considerarmos que a menina burguesa que estudava piano para poder tocar as suas músicas de dança e entreter as visitas deleitadas, não tem mais que abrir uma torneira para que a T. S. F. lhe forneça todos os «foxes» de que necessita, torna-se fácil compreender que a frequência dos Conservatórios do país diminua de ano para ano."²⁵

Em 1971, o Ministério da Educação apresenta um projecto de reforma do sistema escolar, na qual era seu propósito para o ensino artístico criar "liceus artísticos englobando conservatórios e escolas de artes visuais, [que] asseguram o ensino da música, canto, dança, arte dramática, etc., a par de uma formação geral equivalente à dos liceus clássico e técnico"²⁶. Mas a resistência do corpo docente do Conservatório Nacional foi muito grande com a argumentação a basear-se na absoluta necessidade de esta escola de música continuar a formar músicos profissionais, naquela que é, na opinião dos docentes, a sua vocação natural:

"Atendendo aos (...) aspectos anteriormente focados, (...) julgamos que o ensino da música deve, portanto, começar o mais cedo possível e prolongar-se até ao final do curso dos liceus, incluindo os projectados liceus artísticos. Este ensino visa a uma educação geral, acrescida de uma instrução especial complementar. Pelo contrário, para o Conservatório Nacional, Conservatórios Regionais e Academias – com orgânica esta assente num sistema flexível de precedências –, ficaria reservado o

²³ Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919, *artigo 3.º* e Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, *artigo 1.º*.

²⁴ Carlos F. Gomes, *op. cit.*, p. 72. Situações semelhantes ocorreram, também, no Conservatório de Milão e nos Conservatórios dos Estados Unidos da América.

²⁵ João de Freitas Branco, "O problema da música em Portugal" in *A Arte Musical*, n.º 319, 25 de Maio de 1942, p. 2.

²⁶ Ministério da Educação Nacional, *Projecto do sistema escolar*, Lisboa, Ed. do Autor, 1971, p. 9.

ensino profissional de música. Este ensino visa agora a uma instrução musical especializada, acrescida de uma educação geral complementar"²⁷.

Na sequência deste projecto de reforma, o Ministério da Educação coloca o Conservatório Nacional em regime de experiência pedagógica a partir do ano lectivo de 1971-72. Para isso, cria nas instalações da escola de música uma secção da Escola Preparatória Francisco Arruda onde é ministrado o ensino vocacional de música e de dança em regime integrado, ou seja, onde os alunos frequentam no mesmo estabelecimento de ensino as disciplinas de formação geral e as disciplinas de formação artística, de carácter vocacional, nas áreas da música e da dança.

Treze anos mais tarde, o Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, vai por cobro a esta indefinição ao inserir o ensino vocacional da música nos moldes gerais do ensino básico e secundário, criando três tipos de regime de frequência: o ensino integrado, o ensino articulado e o ensino supletivo. O Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga era o único estabelecimento de ensino que funcionava em regime de ensino integrado. O ensino articulado tinha que ser ministrado de forma simultânea num estabelecimento de ensino de música e numa escola preparatória ou secundária. O ensino supletivo albergava aqueles alunos que não se inseriam em nenhum dos outros dois regimes. Este diploma legal gera, ainda, o ensino superior de música ao nível vocacional, integrando-o no Ensino Superior Politécnico²⁸ com a justificação deste tipo de ensino permitir uma "formação profissional aprofundada, preparando os artistas necessários às diferentes actividades"²⁹. A opção pelo Ensino Politécnico deveu-se também à necessidade de encontrar um corpo docente para este nível de ensino. Assim, e uma vez que a carreira universitária exige aos docentes graus académicos que comprovem a sua capacidade científica (Mestrado e Doutoramento), a carreira politécnica valoriza o currículo técnico e profissional e permite o ingresso por concurso de provas públicas. Acresce, ainda, o facto de, na época, não haver no país professores com habilitações suficientes para leccionar nas

²⁷ Jorge Croner de Vasconcelos, "Comunicação conjunta de colaboração com Elisa Paulina Lamas, Armando José Fernandes e Carlos Manaças" in AAVV, *Colóquio sobre o projecto da reforma do ensino artístico. Documento policopiado*, 1971, p. 140.

²⁸ É na sequência deste Decreto-Lei que são criadas, em 1983 e 1986, respectivamente, as Escolas Superiores de Música de Lisboa e do Porto, inseridas nos Institutos Politécnicos de Lisboa e do Porto.

²⁹ Ponto 5 do preâmbulo.

Universidades, pois o grau académico mais elevado era o Curso Superior do Conservatório obtido ao abrigo do Decreto-Lei n.º 18881 de 1930.

Em 2009, novo diploma legal vem criar os Cursos Básicos de Dança, Música e Canto Gregoriano com o propósito de estabelecer uma formação de base comum ao ensino artístico, nas áreas da dança e da música e de alargar à totalidade da população discente o acesso a este ensino especializado. À semelhança do que se verificou com o Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, este Decreto de 2009 é também uma forma de dar resposta a um novo desafio decorrente da escolaridade obrigatória e da escola inclusiva, tão advogadas pelas modernas correntes pedagógicas e pelo Ministério da Educação.

Conservatório de Música do Porto

Em Junho de 1917 a cidade do Porto viu ser criado o Conservatório de Música graças à iniciativa do Dr. Eduardo Ferreira dos Santos Silva, Presidente da Câmara Municipal. Até essa altura, a instrução musical no Porto era da responsabilidade das Ordens Religiosas, dos colégios privados, dos professores particulares, com maior ou menor habilitação, e de iniciativas pontuais patrocinadas financeiramente pela Autarquia. Com efeito, até à primeira década do séc. XX não existiu nenhum estabelecimento de ensino oficial para o ensino da música na cidade do Porto, apesar de se tratar de uma pretensão antiga almejada pelos músicos mais conceituados da cidade. De acordo com Moreira de Sá, Nicolau Ribas, Marques Pinto, Miguel Ângelo Pereira e o músico amador Nicolau de Almeida envidaram esforços na década de 1880 no sentido de fundar no Porto uma escola de música oficial, tentativa que resultou num tremendo fracasso “devido à dificuldade de criar a indispensável fonte de receita”³⁰. Alguns anos depois, o Director-Geral de Instrução Pública, Anselmo Andrade, incumbiu Ernesto Maia da elaboração do “projecto da fundação no Porto de uma sucursal do Conservatório de Lisboa”, iniciativa que se gorou porque a Assembleia Legislativa não autorizou a concessão da verba de seis contos de reis necessária para viabilizar o projecto³¹.

O Conservatório de Música do Porto iniciou as suas actividades no ano lectivo de 1917-18 com as disciplinas de solfejo, piano, violino, violoncelo, composição, instrumentos de metal, e um curso de estética. Em 23 de Novembro desse ano Bernardo

³⁰ *Conservatório de Música do Porto. Algumas palavras proferidas pelo seu director B. V. Moreira de Sá na sessão inaugural de 9 de Dezembro de 1917*, Casa Moreira de Sá Editora, s/d, p. 4.

Valentim Moreira de Sá, Ernesto Maia e Carlos Dubini são nomeados nas funções de director, subdirector e secretário, respectivamente³². Vale a pena transcrever as palavras de Viana da Mota a propósito da pessoa que deveria dirigir o Conservatório do Porto:

“[...] Não pode subsistir a menor dúvida sobre a quem deve ser entregue no Porto a formação e direcção de um Conservatório. Procurando-se a personalidade mais apta para tal trabalho pela sua erudição artística e científica, pela sua larga experiência, pela sua energia e pelo seu carácter rectíssimo, logo se impõe a figura de Moreira de Sá [...]”³³

O programa de estudos e regulamento do Conservatório (aprovados pela Câmara Municipal em sessão de 31 de Dezembro de 1917) foi elaborado por Bernardo Moreira de Sá que, nos cinco anos que dirigiu a escola, se assumiu como o seu grande mentor e impulsionador. Joaquim de Freitas Gonçalves, professor de piano e pianista, dá-nos uma ideia bastante clara do modo como Moreira de Sá desempenhava as suas funções de professor:

“[...]Assíduo às aulas, dá o exemplo da pontualidade e dos mais inteligentes processos pedagógicos. Artista e intelectual, fala superiormente ao espírito dos discípulos, cujas qualidades perscruta com vista funda. E, como homem de fina educação, condu-los sem aspereza, não magoando nunca com uma expressão violenta nem com um gesto impaciente. Bondosamente acolhedor, é dentro da aula como que o pai espiritual dos seus alunos, prendendo-os com o interesse da sua vasta cultura e com a clareza insinuante da sua exposição. O seu amor ao ensino e a sua dedicação aos discípulos são tais, que vão até ao ponto de leccionar espontaneamente uma disciplina no Conservatório [Francês], sem a menor gratificação, tanto tempo quanto foi preciso para que os alunos não ficassem prejudicados. [...]”³⁴

Opinião contrária sustentou Hernâni Torres que, encontrando-se a leccionar no Conservatório de Leipzig, na Alemanha, em 1920, foi convidado por Moreira de Sá para leccionar a disciplina de piano no Conservatório de Música do Porto. Um ano depois pediu

³¹ *Ibidem*.

³² “Arquivo do Conservatório de Música do Porto - livro índice”, citado in Rui Moreira de Sá e Guerra, *Bernardo Valentim Moreira de Sá (1853-1924). Um renovador da cultura musical no Porto*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1997, p. 76.

³³ Viana da Mota, “O Ensino Musical em Portugal”, in *A Águia*, volume XII, 2ª série, Julho a Dezembro de 1917, Porto, Tipografia Renascença Portuguesa, 1917, p. 115.

a demissão por discordar da orientação pedagógica e artística do Conservatório. Para ele, a escola assemelhava-se mais a uma “classe de música de qualquer escola de meninas que (a) um Conservatório onde se deve cultivar a música como uma Arte e não como um passatempo”³⁵. Torres, sucederia a Moreira de Sá na direcção da escola de música do Porto mas, a julgar pelas palavras de Álvaro Barbosa acerca dos estudos musicais da filha iniciados no Porto em 1926, não parece ter sido capaz de inverter a situação:

“Capacitado de que seria perder tempo seguir um curso no Conservatório de Música do Porto, em quanto o critério que o regeu, fazia desse estabelecimento uma simples escola de ensinar meninas a tocar piano para outras dançarem *steps*, *fox-trots* e outras excrescências musicadas por pseudo-compositores, opus-me decididamente a que a minha Filha se inscrevesse como aluna de tal escola”³⁶.

Após a saída de Moreira de Sá, Henrique Pereira de Oliveira, que é nomeado Comissário-Delegado da Câmara junto do Conservatório, procede à revisão do regulamento enquadrando-o dentro do espírito legislativo dos Decretos n.º 5546 e 6129, respectivamente de 9 de Maio e de 25 de Setembro de 1919, o que abre caminho ao reconhecimento oficial dos seus diplomas através do Decreto n.º 10424, de 31 de Dezembro de 1924. Apesar da tentativa efectuada pela Câmara Municipal do Porto em 1932 de propor a passagem do Conservatório para a alçada do Governo, para o Ministério da Instrução Pública, isso só haveria de se verificar em 1972, quarenta anos mais tarde³⁷.

A reforma curricular constante do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930 é estendida ao Conservatório de Música do Porto através do Decreto n.º 18995, de 1 de Novembro de 1930. Todavia, em Setembro de 1933, a Comissão Administrativa da Câmara Municipal do Porto apresenta ao Ministro da Instrução Pública um projecto de reorganização do Conservatório para aprovação. A aprovação não é concedida porque “...a reorganização proposta (...) [difere] sensivelmente da organização estabelecida para o Conservatório Nacional (...), e, se ao Estado (...) [é] indiferente o regime de administração interna que a Câmara Municipal do Porto (...) [entenda] adoptar para o seu Conservatório,

³⁴ *In Memoriam Bernardo Valentim Moreira de Sá*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1947, pp. 106-107

³⁵ Carta de Hernâni Torres dirigida ao Director do Conservatório de Música do Porto, datada de 23 de Dezembro de 1921 citada in Álvaro A. Ribeiro Barbosa, *O Conservatório de Música do Porto - Ensinar os ignorantes...*, Porto, Imprensa Moderna, 1933, p. 43.

³⁶ Álvaro Barbosa, *op. cit.*, p. 5.

o regime pedagógico (...) não (...) [pode] divergir daquele (...), sob pena de determinar a revogação da legislação que (...) [estabelece] a equivalência de diplomas”³⁸. Os principais problemas levantados pelo Governo relacionavam-se com os planos curriculares, com os programas de algumas disciplinas, mas sobretudo com o regime de recrutamento de docentes. O projecto apresentado pelo Conservatório de Música do Porto propunha que os professores fossem seleccionados por concurso de provas públicas; mas previa, também, que “quando num artista ou professor nacional concorrerem dotes extraordinariamente distintos, poderá a Câmara nomeá-lo professor do quadro independentemente de concurso, ouvido o Conselho Escolar”³⁹.

No ano seguinte a mesma Comissão volta a apresentar ao Ministério um novo projecto de reorganização onde são corrigidas as questões relativas aos planos curriculares e aos programas das disciplinas, mas mantém os problemas relacionados com a contratação de docentes. O Conselho Superior de Instrução Pública volta a não aprovar este novo projecto com o argumento definitivo de que “ao Estado interessam, pois, tão-somente, a orgânica do ensino, as condições de selecção dos professores a aprovação dos programas, porquanto o mesmo Estado atribuiu aos diplomados pelo Conservatório Municipal do Porto direitos iguais aos diplomados pelo Conservatório da Nação”⁴⁰. Com base na análise de Carlos Gomes, é possível concluir que os projectos de reorganização do Conservatório do Porto estão perfeitamente em sintonia com o disposto no Decreto n.º 18881 de 25 de Setembro de 1930. Desta forma, acaba por ocorrer com a escola de música do Porto o mesmo que aconteceu com o Conservatório de Lisboa: ficaram ambos reduzidos a uma função socializante, uma função de mero 'entretenimento' da parte feminina da burguesia endinheirada.

A partir desta data, o modo de funcionamento do Conservatório de Música do Porto do ponto vista pedagógico, passa a ficar totalmente subordinada ao seu congénere lisboeta, cabendo à autarquia portuense as funções de gestão administrativa e financeira da escola apenas.

³⁷ É absolutamente incompreensível que Portugal tenha tido **apenas uma** escola estatal de ensino artístico durante 137 anos.

³⁸ AHSGME, lv. 14, proc. n.º 461 citado in Carlos Gomes, *op. cit.*, p. 139.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ *Diário do Governo* n.º 60, II.ª Série, de 14 de Março de 1934 citado in Carlos Gomes, *op. cit.*, p. 140.

1.4.2. Caracterização da actividade pedagógica do Curso de Música Silva Monteiro

O Curso de Música Silva Monteiro foi criado em 1928 pelas irmãs Carolina, Ernestina e Maria José da Silva Monteiro. Filhas do 2.º Visconde de Silva Monteiro, José da Silva Monteiro, negociante e industrial, cujo pai havia feito fortuna no Brasil, as três irmãs foram criadas no seio de uma família de avultadas possibilidades económicas. A sua educação decorreu dentro das normas que pautavam a instrução das filhas da alta burguesia portuguesa na transição do séc. XIX para o séc. XX e que tinha como finalidade última prepará-las para o desempenho do papel de esposas e mães. Carolina, Ernestina e Maria José foram discípulas do pianista e compositor Óscar da Silva e da pianista Virgínia Suggia, dois professores muito conceituados no Porto, que lhe conferiram uma educação e uma formação musical sólida e completa.

Todavia, insucessos nos negócios do Visconde de Silva Monteiro fazem-no perder toda a fortuna e colocam a família em condições financeiras adversas. Valho-me das palavras de Ernestina da Silva Monteiro para relatar a criação da escola de música⁴¹:

"A vida não nos corria favorável, nuvens negras ensombravam o horizonte! Um belo dia, quando menos esperava, alguém me veio pedir se tomava conta de três alunas. (...) Não vacilei, aceitei e, com que coragem, com que entusiasmo fui dar a minha primeira lição! (...) Imediatamente tracei um programa de ensino (...) e, assim, o Curso estava fundado".

O número de discípulas foi aumentando paulatinamente e quatro anos mais tarde o Dr. José António Forbes de Magalhães acolhia em sua casa o *Ensaio de discípulas de Carolina da Silva Monteiro e Ernestina da Silva Monteiro* onde se apresentaram publicamente sete alunas⁴². Nesta altura o Curso funcionava no Palacete da família, no n.º 881 da Avenida da Boavista.

⁴¹ Ernestina da Silva Monteiro, *Por Deus - com Deus - para Deus! Memorial, e... muito resumido sobre o "Curso Silva Monteiro"*, 8 de Janeiro de 1967, Texto dactilografado, p. 1. As três primeiras alunas foram as irmãs Ana Maria, Bernardina e Rosa Dâmaso Braga. Para que o pai não se apercebesse uma vez que não aprovava a ideia, Ernestina deslocava-se a casa das discípulas na Foz do Douro para lhes dar as lições de piano. (Cf. Luís Cabral, "O Curso de Música Silva Monteiro: no 75.º aniversário da sua fundação" in *O Tripeiro*, 7.ª série, Ano XXII, N.º 3 (Março de 2003), p. 72).

⁴² Eram elas: Alda Guimarães de Oliveira, Maria Adelaide Araújo, Maria Helena de Brito Mendes de Oliveira, Maria Isabel Sequeira de Araújo, Maria Luísa Bessa Ferreira da Cunha, Maria Luísa Guimarães de Oliveira, Teresa Braga de Beires. *Arquivo do Curso de Música Silva Monteiro*, Programas de audições, 1.Julho.1932.

As três fundadoras e únicas docentes da escola particular tinham personalidades e temperamentos diferentes que se completavam. Carolina da Silva Monteiro, a irmã mais velha, "austera na sua maneira de ser", era uma senhora dotada de uma cultura vastíssima, "uma autêntica mulher de letras, [que] falava, lia e escrevia o Francês, Inglês e Alemão"⁴³. Ministrava as disciplinas teóricas de História da Música e Acústica. A irmã mais nova, Maria José era, das três, a que cultivava maior discrição "nunca gostando de se evidenciar"⁴⁴. Mas a alma do Curso era, indubitavelmente, Ernestina da Silva Monteiro. Maria Fernanda Wandschneider, uma das suas discípulas dilectas, exalta as qualidades humanas e artísticas da Mestre:

"era sem dúvida uma Artista com letra grande. Era uma pessoa com imensa cultura, escrevia maravilhosamente, organizadora, orientava, pintava e desenhava, tudo isto a par de uma Fé e confiança ilimitada. Dava oito horas de lição por dia e, não sei como, tinha tempo para escrever notas da semana aos alunos, dando-lhes bons conselhos; escrevia palestras sobre os concertos e sessões culturais, etc. Foi a acompanhadora assídua da grande e ilustre violoncelista Guilhermina Suggia, assim como do Professor de viola François Broos e do violinista Henri Mouton. Deu inúmeros recitais no Porto e em Lisboa. Enfim, uma pessoa extraordinária, que nós nunca poderemos esquecer"⁴⁵.

A confluência de esforços e de saberes das três irmãs resultou na criação de uma escola de música cujo objectivo principal passou por "ensinar, cultivar e difundir a Música como Arte divina que é, com o fim de aperfeiçoar nos seus alunos a formação do espírito no culto do Belo!"⁴⁶. Em termos pedagógicos a escola cultivava um ambiente familiar, onde era habitual haver um acompanhamento muito próximo de cada aluno. Para premiar a assiduidade e a aplicação dos discípulos foram instituídos prémios que eram distribuídos no final de cada ano lectivo. A Medalha de Honra para as disciplinas teóricas, em vigor desde o ano lectivo 1934-35, era atribuída ao(s) aluno(s) com uma média boa que não tivessem faltado uma única vez durante o ano; para ser galardoado com o 1.º Prémio era

⁴³ Maria Fernanda Wandschneider, *Discurso proferido no dia 2 de Março de 1978 por ocasião da comemoração das Bodas de ouro do Curso de Música Silva Monteiro*, Texto dactilografado, p. 2 [paginação minha].

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Idem*, p. 3.

⁴⁶ Ernestina da Silva Monteiro, *op. cit.*, p. 1.

necessário obter uma boa média e faltar no máximo três vezes⁴⁷. A partir de 1936 foram criados três prémios de piano para os quais era necessário obter uma média superior a 16 valores e ter, respectivamente, 0, 2 e 3 faltas. Isto porque no Curso de Música Silva Monteiro o objectivo das classificações é o de "incitar [os alunos] a trabalhar conscienciosamente, metodicamente, progressivamente!"⁴⁸

Ernestina da Silva Monteiro era quem presidia às sessões anuais de distribuição de prémios. Nos discursos que dirigia aos alunos procurava sempre transmitir-lhes ensinamentos valiosos dotados de uma enorme valia pedagógica. Atente-se nas suas palavras, que a seguir se transcrevem, a propósito da importância do estudo na aprendizagem do instrumento:

"Ora, para que haja progresso no estudo de qualquer arte, ciência ou trabalho, é preciso além do talento e qualidades com que Deus nos dota, (...) a aplicação, a assiduidade às lições, a perseverança, a persistência e regularidade nas horas de estudo, a máxima atenção e aproveitamento durante as aulas..."⁴⁹

Como no ano de 1936-37 "aparecessem de entrada muitas pequeninas"⁵⁰ as irmãs Silva Monteiro decidem, num gesto de enorme alcance pedagógico, fundar o Curso Infantil onde os alunos aprendiam, duma forma integrada, solfejo, piano e teoria. A coordenação e leccionação deste curso eram da responsabilidade de Maria José da Silva Monteiro. E o seu modo de funcionamento é absolutamente inovador:

"[é] onde se vê o desabrochar do talento musical em pequeninas de 5, 6 e 7 anos que desde a primeira lição compreendem e sentem o encanto da música porque ao mesmo tempo que aprendem o dó-ré-mi na pauta começam o solfejo rezado, cantado e têm a suprema satisfação de colocar as mãozinhas no piano"⁵¹.

Em 1941 a escola do Porto volta a ser pioneira no ensino da música em Portugal ao criar o Curso Prático de Leccionação com o propósito de "guiar as alunas que terminam o Curso do Conservatório na difícil e espinhosa carreira do ensino, evitando assim os erros de péssima orientação como se observa a cada passo". Isto porque, como explica Ernestina

⁴⁷ Ernestina da Silva Monteiro, *Para a história do Curso Silva Monteiro. Palestras dedicadas aos alunos desde 1935. 1.ª Palestra*, Texto dactilografado.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Idem*, 2.ª Palestra.

⁵⁰ *Idem*, 5.ª Palestra.

da Silva Monteiro, a obtenção de um diploma com alta classificação não significa ter a aptidão necessária para desempenhar "a ingrata carreira" de professor. É que, para "além da competência musical, artística e pedagógica, são indispensáveis outras qualidades como: abnegação, paciência, prudência, autoridade, doçura e estudo profundo da psicologia infantil"⁵². Maria Helena Mendes de Oliveira e Maria Helena Pais foram as primeiras alunas (designadas por Professoras Auxiliares), estagiando no Curso Infantil. Arminda Odete Barosa que foi professora auxiliar no Curso Prático de Leccionação na década de 1960 conta que os alunos do Curso Infantil eram divididos em 3 grupos e, sob a coordenação e orientação pedagógica de Maria José Silva Monteiro, frequentavam em simultâneo as disciplinas de piano, solfejo e teoria em aulas de 30 minutos exactos de duração, num total de 1h30, duas vezes por semana, às segundas e quintas-feiras.

Anualmente o Curso promovia audições públicas de alunos realizadas fora da escola: Salão do Conservatório de Música do Porto, Salão Orfeu, Salão de Festas do Palácio de Cristal. Também nos anos lectivos de 1942-43 e 1944-45, Ernestina da Silva Monteiro promoveu duas séries de Sessões Culturais nas quais ela e o Prof. Santiago Kastner foram os oradores contando com a participação musical dos alunos⁵³. De realçar também a colaboração estreita do Curso de Música Silva Monteiro com a Orquestra Sinfónica do Porto praticamente desde a sua fundação. Muitos foram os discípulos do Curso que se apresentaram com a orquestra portuense, dirigidos por maestros da craveira de Frederico de Freitas, Ivo Cruz, Silva Pereira, Gunther Arglebe e Eno Savini, entre outros.

Os programas das disciplinas leccionadas no Curso eram baseados nos programas em vigor no Conservatório de Música do Porto. Todavia, uma vez que os alunos do Curso de Musica Silva Monteiro eram obrigados a realizar os seus exames no Conservatório, as directoras da escola particular entenderam dever ampliar e dificultar os programas para que

⁵¹ *Idem*, 4.^a Palestra.

⁵² *Idem*, 8.^a Palestra.

⁵³ Ernestina da Silva Monteiro falou sobre: Bach e o seu valor na educação musical; O romantismo na música: Schumann, Mendelssohn e Chopin; Escola francesa - dos cravistas aos modernos; Música portuguesa - dos cravistas aos contemporâneos; Mozart - leve esboço sobre a sua vida e obra; O nacionalismo na música - escolas escandinava, russa e espanhola; Beethoven - leves traços sobre a sua vida, carácter e obra; Bach - leves traços sobre a sua vida, carácter e obra; Haydn - Esboço de alguns quadros da sua vida, carácter e obra; A música em Espanha do séc. XVIII ao séc. XX; Beethoven e algumas das suas Sonatas. O Prof. Mário Santiago Kastner proferiu duas palestras subordinadas aos temas: Problemas de interpretação de música antiga no piano moderno; e A Sonata e outras formas na música moderna.

"as alunas sintam relativa facilidade quando se apresentem às provas oficiais no Conservatório"⁵⁴.

A reforma curricular instituída pelo Decreto n.º 18881 de 25 de Setembro de 1930, introduziu a realização de uma prova de admissão aos Cursos Superiores de Canto, Piano, Violino e Violoncelo. O Curso instituiu em 1954 o Prémio de Honra - Medalha de Ouro à memória de Carolina da Silva Monteiro destinado "à aluna que termine o Curso Silva Monteiro até ao 9.º ano inclusive antes de fazer a admissão ao Curso Superior do Conservatório"⁵⁵. O candidato ao prémio tinha que ter classificação mínima de 16 valores em todos os exames feitos no Curso desde o 1.º ano, assim como "boa classificação em todos os exames feitos no Conservatório"⁵⁶. O programa a apresentar devia pertencer ao 3.º ano do Curso Superior do Conservatório e constava de 7 provas⁵⁷:

- 1.ª Uma peça de Bach à escolha do candidato;
- 2.º Um prelúdio e fuga do Cravo bem temperado, sorteado entre 3;
- 3.º Dois estudos de Chopin entre 4 apresentados pelo candidato, sendo 1 à sua escolha e outro sorteado;
- 4.º Dois estudos de autores variados entre 4 apresentados pelo candidato, sendo 1 à sua escolha e outro sorteado;
- 5.º Duas peças de autores estrangeiros entre 4 apresentadas pelo candidato, sendo 1 à sua escolha e outro sorteado;
- 6.ª Uma peça de autor português entre duas apresentadas pelo candidato escolhida pelo júri;
- 7.º Um concerto ou sonata.

Em 1967 Ernestina da Silva Monteiro assinalava a dificuldade do regulamento, justificando-a porém com o argumento poderoso de que "as alunas que se sujeitam a esta prova levam uma preparação estupenda para o Conservatório"⁵⁸. Dos júris, formados por cinco elementos, três deles Professores do Porto, um do Conservatório de Lisboa e uma das Directoras do Curso, fizeram parte os compositores Cláudio Carneiro, Berta Alves de

⁵⁴ Ernestina da Silva Monteiro, *Por Deus - com Deus - para Deus! op. cit.*, p. 2.

⁵⁵ *Arquivo do Curso de Música Silva Monteiro*, Regulamento do Prémio de Honra - Medalha de Ouro do Curso Silva Monteiro, *Artigo 1.º*.

⁵⁶ *Idem*, artigos 2.º e 3.º.

⁵⁷ *Idem*, artigo 4.º.

⁵⁸ Ernestina da Silva Monteiro, *Por Deus - com Deus - para Deus! op. cit.*, p. 3.

Sousa, Vítor Macedo Pinto, Maria Teresa de Macedo e Filipe Pires, o violinista Haydn Beck, a cantora Stella da Cunha, a pianista Hélia Soveral e o Dr. José Delerue.

Durante a direcção pedagógica das fundadoras, o Curso afirmar-se-ia como o principal estabelecimento de ensino particular no Porto, o único que rivalizava com o Conservatório na formação de grandes pianistas. A prová-lo está a 'Medalha de Ouro de Mérito Artístico' que a Câmara Municipal do Porto, presidida pelo Eng. Machado Vaz, lhe atribuiu em 1953, como "reconhecimento da importância e valor dos serviços que tem prestado à cidade no desenvolvimento da cultura musical"⁵⁹.

Após o falecimento de Ernestina, em Fevereiro de 1972, e de Maria José da Silva Monteiro, em Dezembro do ano seguinte, e por vontade expressa das fundadoras, assumem a direcção pedagógica da escola as antigas discípulas Maria Fernanda Wandschneider, Maria da Conceição Rodrigues Caiano e Maria Teresa Noronha de Matos, que já lá exerciam funções docentes. Com a atribuição do Alvará de leccionação n.º 2186, a 8 de Outubro de 1975, o âmbito pedagógico do Curso, que até à data era exclusivamente pianístico, é alargado às cordas - violino e violoncelo -, à flauta e ao canto⁶⁰. A autorização de funcionamento da Escola emitida pela Inspeção Geral do Ensino Particular permitiu, desde logo, passar a realizar os exames nas suas instalações, tendo-lhe sido inclusivamente atribuído o Paralelismo Pedagógico a partir de 1986. Entre 1975 e 2000 o Curso viu serem homologados os cursos de Guitarra Clássica e Flauta de Bisel, em 1989, de Clarinete, Oboé, Trompete e o Curso Básico de Saxofone em 1995, e o Curso Complementar de Saxofone em 1998⁶¹. Actualmente, com cerca de 300 alunos matriculados, o Curso de Música Silva Monteiro adopta, como a totalidade das escolas música do ensino particular e cooperativo, os cursos e respectivos planos curriculares definidos pelo Ministério da Educação.

⁵⁹ *Boletim da Câmara Municipal do Porto*, Porto, 907 (Julho 1953), p. 534-536, citado in Luís Cabral, *op. cit.*, p. 71. Nesse ano o Curso de Música Silva Monteiro celebrava os 25 anos de existência.

⁶⁰ *Arquivo do Curso de Música Silva Monteiro*, Alvará n.º 2186.

⁶¹ *Idem*, *Averbamentos ao Alvará n.º 2186*.

1.4.3. Análise comparativa das práticas pedagógicas dos três estabelecimentos de ensino

Depois de caracterizada a actividade pedagógica dos Conservatórios Nacional e de Música do Porto, bem como do Curso de Música Silva Monteiro, torna-se possível concluir que, entre 1917 e 1971, período em que as três escolas coexistem em simultâneo, elas se organizam fundamentalmente em torno da formação do instrumentista, do artista enquanto veículo transmissor da arte pela arte. Esta filosofia de ensino foi implementada pelo Conservatório Nacional para dar resposta a um novo desafio decorrente da predominância de alunos do sexo feminino, alunos que na sua maioria provinham de classes média e média alta para quem a frequência do Conservatório era apenas uma forma, socialmente aceite, de complementar uma educação que tinha como finalidade preparar as educandas para a função de esposas e mães.

Esta finalidade sociológica do ensino da música mantém-se em vigor até bem entrado o séc. XX e repercute-se no Conservatório de Música do Porto e no Curso de Música Silva Monteiro. É que as três irmãs fundadoras da escola particular de música do Porto pertenciam à burguesia endinheirada portuense e a educação musical que receberam estava muito longe de servir para ser utilizada como profissão. Só a reunião de uma série de circunstâncias adversas levou a que elas fizessem da música a sua actividade profissional. É, portanto, natural que a população discente do Curso de Música Silva Monteiro, nos seus primeiros anos de funcionamento, fosse maioritariamente feminina e proveniente da mesma classe social das fundadoras. Aliás, o curso de piano foi, até 1972, o único curso ministrado na escola das irmãs Silva Monteiro.

A enorme, para não dizer total, dependência do Conservatório do Porto em relação ao seu congénere lisboeta no que se refere a planos de estudo e programas é outra das ilações que esta análise permite tirar. A escola do Porto tinha autonomia apenas na gestão administrativa e financeira, da responsabilidade da Câmara Municipal, cabendo ao Estado, através do Ministério da Educação, definir a mesma orientação pedagógica para os dois Conservatórios. Situação semelhante acaba por acontecer com o Curso, que estava sob a dependência do Conservatório de Música do Porto para atribuição de diplomas aos seus alunos, ficando, por isso, indirectamente subordinado ao que lá se fazia em termos curriculares. Como bem conclui Carlos Gomes, as escolas de música privadas, "mesmo que tenham intuítos louváveis no sentido de promoverem uma maior descentralização

cultural no país, limitam-se - quanto ao regime de estudos adoptado - a seguir o que vai sendo determinado para os Conservatórios de Música de Lisboa e Porto”⁶².

Mas o que é salutar é que essa sujeição não limitou à actividade pedagógica da escola particular, antes a estimulou. A criação dos Cursos Infantil e Prático de Leccionação em 1936 e 1941, respectivamente, foram iniciativas que ultrapassaram largamente, em termos de pertinência pedagógica, as duas escolas de música oficiais. A admissão de alunos de idades tão novas já era praticada na *Schola Cantorum*, de Paris, que “...admite alunos desde os 4 ou 5 anos de idade, sem qualquer limite máximo”⁶³. A criação, por isso, do Curso Infantil no Curso de Música Silva Monteiro estava na senda do que se fazia em algumas escolas de música europeias. A importância estratégica da fundação em 1941 do Curso Prático de Leccionação é também, em minha opinião, notável. Esta iniciativa revela uma preocupação em dotar as alunas do Curso de ferramentas indispensáveis para o exercício de uma profissão. A escola particular assume, do meu ponto de vista, uma clara inflexão nos seus valores ao passar de uma escola socializante para uma escola profissionalizante, numa época em que os dois Conservatórios de Música faziam tábua rasa da formação profissional.

Com a entrada em vigor do Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, e a concessão do alvará ao Curso, a uniformização dos cursos e dos planos curriculares foi total, situação que se verificou para toda a rede de escolas do ensino público e do ensino particular e cooperativo.

⁶² Carlos F. Gomes, *op. cit.*, pp. 137-138.

⁶³ António Lopes Ribeiro, *op. cit.*, p. 27.

2. Tertúlias Musicais: à conversa com quatro 'grandes' músicos

2.1. Planificação das Tertúlias Musicais

Que memórias existem actualmente acerca do modo de funcionamento do Curso de Música Silva Monteiro no séc. XX? Quem frequentava a escola de música? E quem eram os professores que lá leccionavam?

A ideia de organizar um ciclo de 'Tertúlias Musicais' cujo tema central fosse o Curso e os seus professores, surgiu da necessidade de dar resposta a estas questões. Surgiu também da vontade de resgatar do baú as memórias de uma escola que se afirmou como a "maior escola privada de música no Porto"⁶⁴ e que foi responsável pela formação de músicos de grande valia que se notabilizaram no país e no estrangeiro.

Ora, quem melhor para 'contar' a história da escola, para lembrar o que foi o Curso de Música Silva Monteiro se não os professores que lá ensinaram, que deram a sua contribuição e o seu esforço para o florescimento do Curso? Uma primeira pesquisa ao Arquivo do Curso permitiu-me dar conta da plêiade de professores que podiam trazer à luz do dia essas recordações. Uma reunião de apresentação da ideia à Direcção Pedagógica no início do ano lectivo balizou em quatro o número de Tertúlias e definiu uma lista de vários nomes passíveis de serem convidados. Estabelecendo como premissa básica que todas as personalidades listadas eram donas de percursos profissionais de excepção, o critério que nos pareceu, a mim e à Direcção, mais adequado para decidir a quem mandar convite para participar foi o da diversidade. Entendeu-se que seria muito mais interessante poder conversar com gente proveniente de diversos quadrantes da prática musical, gente que oferecesse perspectivas e pontos de vista múltiplos e variados. Por conseguinte, foram escolhidas uma cantora, Isabel Mallaguerra, uma pedagoga, Odete Gouveia, uma pedagoga e compositora, Maria Teresa Macedo, e um compositor Filipe Pires.

Se as Tertúlias tratavam sobre temas musicais e eram protagonizadas por músicos, porque não incluir música também? A resposta afirmativa a esta questão, exigiu ponderação mais circunstanciada quanto aos intérpretes a convidar. O interesse em envolver toda a comunidade escolar, docente e discente, bem como o perfil dos

⁶⁴ Luís Cabral, *op. cit.*, p. 70.

protagonistas de cada uma das Tertúlias justificaram a escolha. 'Desafiada' a cantar na tertúlia que protagonizava, Isabel Mallaguerra de pronto aceitou a provocação, com a condição de ser o pianista Álvaro Teixeira Lopes a acompanhá-la. Na Tertúlia cuja interveniente principal foi Odete Gouveia, e porque se trata de uma pedagoga com um vasto e importante trabalho na implementação em Portugal da pedagogia de Edgard Willems, pareceu-nos pertinente envolver o Coro Infantil do Curso. Havendo duas tertúlias com dois compositores o mais propositado era que nelas se interpretasse a sua obra. Para isso, foram implicados a professora de violoncelo do Curso, Paula Almeida, e o flautista Jorge Salgado, docente na Universidade de Aveiro e orientador científico deste projecto educativo.

Outra das questões a considerar prendeu-se com a data para a concretização da iniciativa. Qual a melhor altura para realizar as tertúlias? Com que frequência? É que a calendarização de um projecto desta natureza está sujeita a uma condicionante de relevo: a articulação da disponibilidade dos intervenientes com o calendário de todos os restantes projectos a desenvolver no Curso. A primeira programação, elaborada unicamente de acordo com a agenda da escola, previa a realização de uma Tertúlia por mês, com início em Fevereiro e termo em Maio, ordenada assim: Isabel Mallaguerra, Maria Teresa Macedo, Odete Gouveia e Filipe Pires. Todavia, complicações de calendário da cantora e da pedagoga obrigaram a que tivesse havido duas tertúlias em Março (a 5 e a 20) e a que o ciclo se completasse com os dois compositores, conforme se pode observar no cartaz abaixo.

O local óbvio para a materialização das conversas era o Salão Ernestina Silva Monteiro, a dependência nobre da escola e o espaço que acolhe os momentos importantes e marcantes da vida do Curso. A possível, e equacionada, exiguidade do espaço veio a revelar-se, afinal, ter sido uma óptima escolha, pois foi o local ideal para acolher as Tertúlias pelo ambiente acolhedor e familiar que proporcionou.

Conversar com quatro personalidades tão interessantes enquanto seres humanos e dotados de um percurso artístico tão rico e tão vasto pressupõe uma preparação prévia por parte de quem vai moderar e orientar as conversas. Preparação essa que deve ser apropriada a cada um dos entrevistados, como é óbvio.

Tertúlias Musicais

Auditório Ernestina Silva Monteiro

05 MAR 2010 . 19H00

Isabel Mallaguerria

20 MAR 2010 . 18H00

Odete Gouveia

16 ABR 2010 . 19H00

Teresa Macedo

21 MAI 2010 . 19H00

Filipe Pires

ENTRADA LIVRE



Ana Maria Liberal moderadora
Álvaro Teixeira Lopes piano
Jorge Salgado flauta
Paula Almeida violoncelo
Coro Infantil do CMSM colaboração



Rua Guerra Junqueiro, 455 . 4150-389 Porto . Portugal . T. 226 002 150 . F. 226 006 066 . info@cmsilvamonteiro.com
www.cmsilvamonteiro.com

Ilustração 1 - Cartaz divulgativo das Tertúlias Musicais

Assim sendo, foi desenvolvida uma aturada pesquisa bibliográfica com a finalidade de contextualizar e conhecer a sua actividade artística; foram ainda realizadas conversas prévias com cada um deles para aferir e demarcar as linhas de orientação das Tertúlias.

2.2. Concretização das Tertúlias Musicais

Tertúlia com Isabel Mallaguerra

No dia 5 de Março de 2010, no Salão Ernestina da Silva Monteiro, na sede do Curso de Música Silva Monteiro, a cantora Isabel Mallaguerra abria o ciclo de "Tertúlias Musicais", cabendo ao professor Álvaro Teixeira Lopes a apresentação da convidada. A sessão iniciou-se com a audição de uma gravação vídeo de Isabel Mallaguerra, acompanhada ao piano por Álvaro Teixeira Lopes, realizada na década de 1980 no Conservatório de Música do Porto, nas instalações da Rua da Maternidade, para o programa televisivo *Fórum Musical*⁶⁵. Foram interpretadas as peças *Azulão* de Jayme Ovalle⁶⁶, e "Tamba-tájá" e "Uirapurú" das *Lendas Amazónicas* de Waldemar Henrique⁶⁷.

A conversa começou com Isabel Mallaguerra a falar da sua formação musical feita no Porto, no Conservatório de Música, e em Madrid, na Escola Superior de Canto. Do Conservatório, a cantora recorda o "enorme bom gosto musical" da professora Stella da Cunha, os "ensinamentos valiosos" do Dr. José Delerue na disciplina de História da Música, bem como a extrema educação mas absoluta falta de paciência do compositor Cláudio Carneiro para transmitir os seus ensinamentos aos alunos. Os três anos passados em Madrid como 'Aluna de honor' de Lola Aragón, com uma Bolsa da Câmara Municipal do Porto foram, para Isabel Mallaguerra, "anos marcantes da sua formação musical". Com a professora espanhola, Mallaguerra conseguiu maior amplitude vocal e desenvolveu imenso as capacidades interpretativas do repertório de ópera. Mas foi o austríaco Rudolf Knoll, "um professor de mão cheia" que, nos Cursos Internacionais de Música do Porto

⁶⁵ Uma constipação de última hora impediu Isabel Mallaguerra de cantar na 'sua' Tertúlia, conforme estava previsto inicialmente.

⁶⁶ Jayme Ovalle (1894-1955), compositor e poeta brasileiro que se notabilizou na divulgação da música popular brasileira.

⁶⁷ Waldemar Henrique da Costa Pereira (1905-1995), pianista e compositor brasileiro.

promovidos pelo Curso de Música Silva Monteiro, lhe ensinou a dominar a respiração e a tornar a voz mais leve. Uma iniciativa de "enorme valor pedagógico e musical", afirma.

A actividade docente de Isabel Mallaguerra decorreu entre os Conservatórios de Música do Porto e de Braga e o Curso de Música Silva Monteiro. Na escola onde se formou, ingressou por provas públicas em 1965 para o lugar de professora do curso superior de canto. Do ambiente desses seus primeiros anos de docência no Conservatório do Porto recorda o "ambiente místico" dos fins de tarde musicais que o pianista e professor Luís Costa organizava e onde ele muitas vezes tocava. Juntamente com Maria Adelina Caravana, Maria Teresa Xavier e Filipe Pires, Isabel Mallaguerra foi uma das fundadoras do Conservatório de Música de Braga. Não obstante, a estadia foi muito curta, apenas dois anos, porque Adelina Caravana queria que ela fizesse o curso de Introdução à pedagogia Willems, formação que Isabel Mallaguerra não considerava ser relevante para as classes de canto que leccionava. A protagonista desta primeira Tertúlia foi professora no Curso de Música Silva Monteiro durante 6 anos, entre 1989 e 1995. A sua vinda para o Curso aconteceu na sequência de um convite que lhe foi dirigido por Maria Fernanda Wandschneider, na época directora da escola, para substituir o professor Mário Anacleto, convite que Isabel Mallaguerra logo aceitou pelo prestígio da instituição. "Foram 6 anos agradáveis", afirma a cantora, que recorda com saudade duas alunas que a marcaram: a Fátima Tavares "tirou um prémio na Juventude Musical, em Lisboa" e a Clara Leitão, que acabou o curso no Conservatório Nacional e por lá fez carreira. Os restantes alunos "não tomavam muito a sério a classe de canto", conclui.

A colaboração regular que manteve com os Teatros de S. Carlos e da Trindade, em Lisboa, e com o Círculo Portuense de Ópera, foi outro dos temas de conversa. Como membro da Companhia Portuguesa de Ópera que o Dr. José Maria Serra Formigal fundou no Teatro da Trindade, Isabel Mallaguerra estreou-se no papel principal da *Carmen* de Bizet. O seu desempenho da Carmen é, ainda hoje, unanimemente considerado pela crítica como o principal papel da sua carreira. Quem fazia a preparação vocal dos cantores da Companhia era o cantor Gino Becchi. Questionada sobre como era trabalhar com o grande cantor italiano, Isabel Mallaguerra destaca as "indicações excepcionais de interpretação" que ele dava, mas sublinha o facto de ele seguir uma técnica vocal completamente diferente da dela, técnica que lhe podia "forçar a voz". Mallaguerra participou regularmente nas temporadas de ópera do Teatro de S. Carlos, no desempenho dos papéis

Zia Principessa da *Suor Angelica* de Pucini, Emília do *Othelo* e Mrs. Quickly do *Falstaff* de Verdi, e Artade de *D. Duardos e Flérída* de Lopes-Graça. No final de uma récita no S. Carlos, o compositor de Tomar dirigiu-se à cantora dizendo: "- Ó Isabel, o papel da sua vida não é a Carmen. O papel da sua vida é a Zia Principessa da *Suor Angelica*!"

Tertúlia com Odete Gouveia

A professora Odete Gouveia, protagonista da segunda Tertúlia, realizada a 20 de Março de 2010, foi apresentada pela professora Arminda Odete Barosa. À semelhança da anterior, a sessão iniciou-se com o coro infantil do Curso de Música Silva Monteiro, dirigido pela professora Maria José Borges, a interpretar duas peças infantis compostas nas aulas de Iniciação Musical.

"A D. Odete Gouveia foi minha professora de Iniciação Musical. Eram aulas fantásticas, com muitas canções, com a D. Odete ao piano, muito treino de ouvido através da identificação do instrumento que havia sido tocado. Muito desenvolvimento rítmico, dançando à volta da mesa ou marchando ou saltando, conforme o andamento ou o ambiente da peça que ouvíamos. Enfim, eram aulas divertidíssimas, sempre com os alunos de pé e não sentados nas secretárias, coisa que hoje pouco se vê e que na altura era bastante inovador"⁶⁸.

Este depoimento da cantora e professora Cecília Fontes deu o mote à Tertúlia, uma vez que Odete Gouveia foi uma das precursoras da aplicação da pedagogia Willems em Portugal e a grande responsável, em parceria com Maria Teresa Macedo, pela formação de professores segundo o método do pedagogo suíço.

Antes, porém, de entrarmos no mundo da pedagogia musical, falámos sobre a importância do ambiente familiar no despontar da sua vocação artística. Odete Gouveia descende de uma família abastada da burguesia portuense onde a prática musical amadora sempre foi uma lembrança forte da sua meninice e adolescência. A pedagoga recorda os saraus musicais que semanalmente aconteciam em sua casa, com o pai, o Eng. João Gouveia, a tocar violino, Celso de Carvalho a tocar violoncelo e Maria Augusta Plácido ao piano. A actividade musical, sobretudo melómana, do Eng. João Gouveia não se esgotava

⁶⁸ Depoimento oral da cantora e professora Cecília Fontes, recolhido a 10 de Março de 2010, que foi aluna da professora Odete Gouveia nas classes de Iniciação Musical no Conservatório de Música do Porto.

nestas sessões privadas; para além de sócio do Orpheon Portuense e do Círculo de Cultura Musical, ele foi um dos fundadores da Orquestra Sinfónica do Porto (originalmente Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto), juntamente com Maria Borges, e da Academia de Música de Matosinhos.

Odete Gouveia fez a quase totalidade dos seus estudos musicais como aluna particular de Luís Costa, com quem terminou o curso geral de piano apresentando-se a exame no Conservatório, como era norma na época. O Capitão Alves e Maria Augusta Plácido completaram-lhe a formação nas disciplinas de Composição, Educação Musical e História da Música, respectivamente. O casamento interrompeu-lhe os estudos, entretanto retomados anos mais tarde, agora já como aluna do Conservatório, na classe de Helena Moreira de Sá e Costa.

Concluído o Curso Superior de Piano, Odete Gouveia fica a leccionar o Curso de Iniciação Musical na escola onde se formou, juntamente com Helena Taxa e Leopoldina Vieira da Cruz. Foi nessa altura, e estamos em finais da década de 1950, que Maria do Céu Diogo, professora de piano das classes infantis no Conservatório, leu um artigo escrito por Edgard Willems e "ficou de tal maneira entusiasmada" que conseguiu que o Instituto de Alta Cultura financiasse a vinda do pedagogo ao Porto, em 1962, fazer uma conferência sobre o trabalho que estava a desenvolver em prol da pedagogia musical. Ao ouvir a palestra, Odete Gouveia percebeu "estar na presença de uma grande personalidade" e deu-se conta que os postulados de Edgard Willems representavam "uma revolução total no ensino da música". A pedagoga destacou, ao longo da Tertúlia, o carácter eminentemente prático da metodologia Willems como sendo a sua grande mais-valia em relação ao método 'tradicional' afirmando que "a música para Willems começava pela prática"; alertou, ainda, para a forma errónea de designar por método um conjunto de "princípios de vida" desenvolvidos pelo pedagogo suíço "para fazer despoletar as qualidades inatas do ser humano".

A ligação de Odete Gouveia ao Curso de Música Silva Monteiro aconteceu em meados da década de 1980, a convite de Maria Fernanda Wandschneider, e prolongou-se até 1996. Leccionou Formação Musical e "guarda muito boas recordações" dos anos passados no Curso, "do relacionamento com colegas, com a direcção e com os alunos", sobretudo com uma turma de 8.º grau que tinha alunos fantásticos. Os cursos ministrados no Silva Monteiro na época em que Odete Gouveia lá deu aulas eram praticamente os

mesmos do Conservatório (com excepção de alguns instrumentos que o Curso não tinha autorização para leccionar).

Tertúlia com Maria Teresa Macedo

A interpretação das obras *Adagio* e *Siciliana* para violoncelo e piano de Maria Teresa Macedo, por mim e pela violoncelista Paula Almeida, abriu a terceira Tertúlia, no dia 16 de Abril deste ano, em que a compositora foi a figura principal do evento. Álvaro Teixeira Lopes encarregou-se de apresentar a protagonista.

Dotada de um percurso profissional notável, que se desenvolveu em variadíssimas árias, optei por começar por abordar o tema da sua formação musical. Maria Teresa Macedo, à semelhança do que acontecera com Odete Gouveia, foi aluna particular do pianista Luís Costa, do Capitão Alves e de Maria Augusta Plácido. Concluiu o Curso Superior de Piano no Conservatório de Música do Porto na classe de Helena Costa. Nesta escola estudou canto com Marta Armstad, uma professora que sucedeu a Stella da Cunha. E volta a matricular-se nas aulas de canto em Paris com Geneviève Taurenne com quem aprendeu a colocar a voz. "Foi através do canto que alcancei a plenitude musical", afirma. A vontade de estudar direcção de orquestra fê-la rumar à Suíça terminados que estavam os estudos musicais em Portugal. Nos finais da década de 40, por volta de 1949, Maria Teresa Macedo viaja para Génève com o propósito de estudar no Conservatório daquela cidade, com Samuel Bodbouvy e André-François Marescotti. A chegada tardia em relação ao início do ano lectivo gorou-lhe as intenções, mas não a impediu de ter aulas particulares com aqueles professores. Em 1952 foi para Paris, juntamente com as pianistas Helena Costa, Maria Cristina Pimentel e Maria Helena Matos. E no ano seguinte estava a frequentar a classe de Direcção de orquestra para estrangeiros que Charles Vigod leccionava no Conservatório da capital francesa e a ter lições particulares com a 'grande' Nadia Boulanger. As aulas com a compositora e pedagoga francesa eram "extremamente exigentes"; ela era uma senhora "extremamente fria e distante" que exigia atenção e concentração absolutas nas aulas, recorda Maria Teresa Macedo. No regresso ao Porto, trazia a vontade de se dedicar profissionalmente à direcção de orquestra, mas "numa área de actividade totalmente dominada por homens era muito difícil uma mulher conseguir entrar", afirma.

Um das facetas mais desconhecidas da protagonista da terceira Tertúlia é a faceta de compositora e uma das que mais que me interessava explorar. Maria Teresa Macedo foi discípula particular de Cláudio Carneiro, que também era amigo da família. A sua vocação para a escrita musical começou muito cedo, quando ainda estudava piano com o Luís Costa. "Se Beethoven compôs, eu também podia compor. Mas não há maneira de Beethoven; eu tinha que ser moderna!" recorda. "Mas o mais moderno que eu conhecia era a escala de tons!" Foi então que o mestre de piano, dando-se conta da veia criativa da sua discípula, a aconselhou a ter lições com o filho do pintor António Carneiro, Cláudio. As lições eram em casa dele, com frequência semanal. "Era um homem com um temperamento extremamente introvertido", afirma. "Mas em ambientes mais íntimos era muito descontraído e gostava de contar anedotas". Teresa Macedo conta que Cláudio Carneiro possuía um sentido de humor "refinado, mas que podia ser cáustico". Como professor "era muito miudinho no contraponto e muito exigente na parte técnica e artística"; só admitia a liberdade do aluno "em prol do resultado artístico", conclui. Maria Teresa Macedo lembra que quando chegava a casa do compositor para a aula, ele estava sempre a compor, ao piano ou na secretária. Questionada sobre a exiguidade da sua própria obra musical Teresa Macedo explica que deixou de compor quando se deu conta que não tinha mais nada para dizer. "E quando assim acontece, mais vale calar-me!"

A ligação da compositora e pedagoga ao Curso de Música Silva Monteiro é longa e intermitente. Maria Teresa Macedo conheceu quatro das casas que albergaram o Curso; leccionou História da Música, Formação Musical e Composição entre 1964-66, 1970-1976 e 1980-1983. Foi Ernestina da Silva Monteiro que a convidou para integrar o corpo docente do Curso. "Lembro-me de dar aulas nas águas furtadas da casa da Avenida da Boavista, no cimo de tudo". Pelas suas mãos passaram variadíssimos alunos, "alguns deles muito bons", que lhe deram muito prazer de ensinar. Mas a sua ligação à escola das irmãs Silva Monteiro remonta a 1962 com a participação no júri da atribuição da Medalha de Honra do Curso a Maria Manuel Correia dos Santos Leite. Maria Teresa Macedo recorda e assinala o prestígio da escola e o enorme saber e capacidade organizativa das fundadoras do Curso.

Tertúlia com Filipe Pires

Coube ao compositor Filipe Pires encerrar a série de Tertúlias Musicais no dia 21 de Maio. Jorge Salgado interpretou a obra *Figurações I* para flauta, depois da professora Arminda Odete Barosa fazer a apresentação do convidado.

Conversar com uma personalidade da dimensão humana e artística de Filipe Pires foi um autêntico privilégio. O compositor, nascido em Lisboa e diplomado com o Curso Superior de Piano pelo Conservatório Nacional, iniciou a sua carreira musical como pianista tendo ganho o 1.º Premio da Juventude Musical Portuguesa e o Prémio João Arroyo em 1950 e 1953, respectivamente. Começámos por falar exactamente sobre a sua carreira como pianista e como compositor em simultâneo. Em 1957 Filipe Pires obtém uma bolsa de estudo do Governo Português para prosseguir os estudos de piano na Alemanha, na Academia de Música de Hanôver, como o professor Wilfried Wolf. Paralelamente à formação como pianista, Filipe Pires estuda composição com o Director da Academia; "era o único aluno", recorda. Três anos depois regressa a Portugal e vai ocupar o lugar deixado vago por Victor Macedo Pinto no Conservatório de Música do Porto. É na década de 60, sensivelmente entre 1966 e 1969 que Filipe Pires é convidado por Ernestina da Silva Monteiro para ser professor de composição do Curso, em substituição de Maria Teresa Macedo. "Foi uma experiencia muito agradável", afirma. "O ambiente da escola era muito simpático, muito acolhedor e familiar". Em 1967, Filipe Pires dá um recital-palestra no Salão da Sede do Curso, onde interpreta ao piano obras do séc. XX que vão desde Debussy a Stockhausen, passando por Milhaud, Hindemith, Bartók, Schönberg e Webern. Acerca deste recital, Filipe Pires contou uma história curiosa passada numa ilha do Açores. Antes de iniciar o concerto, um crítico açoriano foi ter com ele dizendo-lhe: "não espere uma boa crítica porque eu não gosto de música contemporânea". Ao que Filipe Pires retorquiu contrapondo que não estava a realizar o recital por causa da crítica; o seu objectivo era apenas o de divulgar a música do séc. XX. No final do recital o referido crítico vai felicitar o pianista e cumprimentá-lo pelo concerto que havia sido muito interessante, e onde ele tinha aprendido imenso sobre aquele tipo de música.

A sua formação como compositor passou também pelas aulas que recebeu de Artur Santos e Jorge Croner de Vasconcelos no Conservatório Nacional. Foram duas personalidades absolutamente antagónicas que o marcaram de forma vincada, mas diferente. Sobre o Artur Santos, Filipe Pires destaca a enorme dedicação aos alunos que

contrastava com uma teimosia por vezes exagerada: "era capaz de passar 1 hora a discutir se uma determinada nota numa obra atonal era ré# ou mi b, por exemplo". Já Croner de Vasconcelos era um professor muito mais distante. "Não saia do seu lugar à secretária", recorda, "os alunos iam tocando conforme sabiam e podiam (recorde -se que muitos deles não eram pianistas), ele ouvia, e no final perguntava a cada um qual a nossa opinião acerca da obra que tínhamos escrito".

A frequência com Jorge Peixinho dos Cursos de Verão em Darmstadt e o estágio que efectuou em Berlim na Fundação Ford na década de 60 foram também abordados no decorrer da Tertúlia. O meu interesse residia em saber de que forma, e até que ponto é que este contacto com as novas correntes vanguardistas da música europeia marcou a sua produção musical. "É evidente que influenciou, no sentido em que me abriu horizontes ", respondeu o compositor. Filipe Pires frisou que em Portugal, nos anos 50, este tipo de música era praticamente desconhecida, uma vez que "as coisas demoravam muito tempo a chegar a Portugal ".

Outra das temáticas que mais interesse suscitou na Tertúlia foram os anos que o compositor passou em Paris como Especialista em Música da UNESCO. Filipe Pires contou que concorreu ao cargo "por mero acaso", em 1975, na sequência de uma deslocação que teve que efectuar ao Ministério da Educação para tratar de problemas relacionados com o caos que na altura se vivia em termos lectivos no Conservatório Nacional. Acabou por ser chamado a Paris para a realização de um exame e uma entrevista, tendo sido seleccionado. Os quatro anos no desempenho da função revelaram-se "suficientes" devido à enorme carga burocrática e hierárquica que não o entusiasmavam de todo. O que recorda de mais agradável e proveitoso desses anos passados ao serviço da UNESCO foram as viagens e os contactos valiosos e importantes que desenvolveu.

A Tertúlia terminou comigo a perguntar ao compositor se entendia que a sua obra podia ser dividida em fases, de acordo com as vivências e influências que foi sofrendo ao longo da sua vida. Filipe Pires respondeu: "Eu compus e continuo a compor de acordo com o que senti e sinto no momento e não de acordo com modas!"

3. Tertúlias Musicais: o que ficou destas conversas

Depois de concluídas as Tertúlias é altura de fazer a retrospectiva do evento, analisando e dissecando variados aspectos da sua realização.

Começo por referir que o enorme êxito desta iniciativa junto da comunidade escolar do Curso e junto do público em geral me entusiasmou, bem como à direcção da escola, a dar continuidade às "Tertúlias Musicais" no próximo ano lectivo.

Também quero destacar a seriedade e profissionalismo com que todos os intervenientes encaram este projecto, e pela forma como foi possível criar um ambiente descontraído e informal quer na fase de preparação quer depois na concretização do evento. Também me parece pertinente salientar a presença de encarregados de educação, de alunos e de professores do Curso de Música Silva Monteiro que aderiram e participaram de forma entusiasta na iniciativa.

Mas um projecto desta natureza ambicionava mais do que ficar adstrito apenas à escola que o acolheu. Tinha o desejo de chegar ao público amante da cultura. Almejava dar a saber a muitos um bocadinho da história musical da cidade do Porto. Apraz-me escrever que essa aspiração foi conseguida. A adesão do cidadão comum foi significativa e a sua identificação com os objectivos da iniciativa, nomeadamente, com o seu carácter divulgativo, foi muito grande.

Concluído o projecto, parece-me legítimo inferir que o Curso de Música Silva Monteiro foi, sem dúvida, a escola privada de música mais conceituada da cidade do Porto, pelo menos até à década de 70, especialmente na formação de pianistas, mercê da enorme visão estratégica das fundadoras, sobretudo de Ernestina da Silva Monteiro, a par com uma notável capacidade empreendedora. Esse selo de qualidade foi garantido pela escolha criteriosa do corpo docente, como foi confirmado por todos os protagonistas das Tertúlias. Os professores eram convidados a leccionar no Curso pelas qualidades pedagógicas e pelo mérito que tinham enquanto músicos e enquanto artistas. Um aspecto menos positivo é que muitos dos docentes que colaboravam com o Curso de Música Silva Monteiro eram também professores no Conservatório de Música do Porto, o que poderia tornar o Curso numa sucursal do Conservatório. Todavia, não nos podemos esquecer que, num meio relativamente restrito como era o meio musical portuense há 50 ou 60 anos atrás, era muito

difícil conseguir bons professores para algumas disciplinas sendo, portanto, natural que os mesmos docentes acumulassem funções.

Outro dos aspectos que este projecto educativo logra demonstrar é a enorme semelhança curricular e, nalguns casos, a analogia pedagógica existente entre os três estabelecimentos de ensino analisados. De facto, o modelo definido pelo Conservatório Nacional de Lisboa em meados do séc. XIX, herdado do ideal romântico do artista enquanto esteta, enquanto ser capaz de interpretar a arte e a música como sendo uma 'obra singular', foi o modelo determinante no sistema de ensino artístico em Portugal ao longo de todo o séc. XX. Esta filosofia de ensino foi naturalmente exportada para as restantes escolas de música oficiais do país que até 1960, recorde-se, eram única e exclusivamente, o Conservatório de Música do Porto. Como era de esperar, as escolas do ensino particular adoptaram o regime de estudos adoptado pelos dois Conservatórios até porque dependiam deles na atribuição de diplomas aos seus alunos. Registe-se, todavia, que das conversas havidas com os protagonistas das Tertúlias é possível inferir que a filosofia de ensino nos Conservatórios onde eles prosseguiram os seus estudos musicais estava também focalizada na formação de músicos, na produção de intérpretes. A grande diferença assentava na vivência musical desses países europeus, e na organização das suas estruturas de ensino.

Ainda assim, o Curso de Música Silva Monteiro foi precursor nalgumas iniciativas de carácter pedagógico. A criação do Curso Infantil em 1936, numa altura em que os dois Conservatórios públicos não estavam muito vocacionados para este tipo de população discente, revela uma capacidade notável de antecipação, uma vez que aumenta consideravelmente o leque de alunos e, mais importante, alarga as possibilidades de formar novos valores.

O Curso Prático de leccionação que a escola abriu em 1941 foi outra demonstração de pioneirismo e de visão estratégica. Isto porque permitiu dotar os recém diplomados de uma formação pedagógica que o Conservatório não podia dar. Paralelamente, ao preparar os seus melhores alunos para a leccionação, a escola das irmãs Silva Monteiro estava a utilizar em proveito próprio os recursos humanos que ela própria formava.

Também os Cursos Internacionais de Música do Porto que Maria Fernanda Wandschneider fundou em 1968 permitiram aos estudantes de música da cidade aperfeiçoarem os seus saberes com professores de referência do panorama musical europeu

e mundial. A cantora Isabel Mallaguerra, juntamente com os seus alunos do Curso e do Conservatório, foi uma das frequentadoras assíduas dos Cursos Internacionais na classe de Rudolf Knoll. E no passado dia 20 de Março, não se cansou de elogiar o professor austríaco e a iniciativa do Curso Silva Monteiro, claro está, evidenciando a importância do alargamento de saberes e de métodos de ensino na formação de um músico qualquer domínio de especialização.

Bibliografia

Arquivo do Curso de Música Silva Monteiro

MONTEIRO, Ernestina da Silva, *Por Deus - com Deus - para Deus! Memorial, e... muito resumido sobre o "Curso Silva Monteiro"*, Texto dactilografado, 1967.

MONTEIRO, Ernestina da Silva, *Para a história do Curso Silva Monteiro. Palestras dedicadas aos alunos desde 1935*, Texto dactilografado.

Programas de audições.

Regulamento do Prémio de Honra - Medalha de Ouro do Curso Silva Monteiro.

WANDSCHNEIDER, Maria Fernanda, *Discurso proferido no dia 2 de Março de 1978 por ocasião da comemoração das Bodas de ouro do Curso de Música Silva Monteiro*, Texto dactilografado.

Geral

AAVV, *A nova História*, Coimbra, Editora Almedina, 1990.

BARBOSA, Álvaro A. Ribeiro, *O Conservatório de Música do Porto - Ensinar os ignorantes...*, Porto, Imprensa Moderna, 1933.

BECKER, Howard S., *Outsiders: Études de sociologie de la déviance*, Paris, Editions A. M. Métailé, 1985.

BRANCO, João de Freitas, "O problema da música em Portugal" in *A Arte Musical*, n.º 319 (25 de Maio de 1942), pp. 1-5.

CABRAL, Luís, "O Curso de Música Silva Monteiro: no 75.º aniversário da sua fundação" in *O Tripeiro*, 7.ª série, Ano XXII, N.º 3 (Março de 2003), pp. 70-72.

CASPURRO, Maria Helena, *O Conservatório de Música do Porto: das origens à integração no Estado*, Tese de Mestrado em Ciências Musicais, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 1992.

COELHO, Rui, "Comentários ao estudo do Sr. José Viana da Mota sobre «o ensino da música em Portugal»" in *Atlântida*, n.º 26, (15 Dezembro 1917), pp. 325-329.

COLAÇO, Alexandre Rey, "Música e mais música...!" in *A Arte Musical*, n.º 385 (31 Dezembro 1914), pp. 190-191.

Conservatório de Música do Porto. Algumas palavras proferidas pelo seu director B. V. Moreira de Sá na sessão inaugural de 9 de Dezembro de 1917, Casa Moreira de Sá Editora, s/d.

- CRANE, Diane, *The Production of Culture - Media and Urban Arts*, Londres, Sage Publications, 1992.
- DAHLHAUS, Carl, *Estética musical*, Lisboa, Edições 70, 1991.
- D'AVILA, Humberto (coord.), *Catálogo Geral da Música Portuguesa: Repertório Contemporâneo*, Lisboa, Direcção Geral do Património Cultural, 1979.
- Diário da República*.
- DUBY, George, ARIÈS, Paul, LADURIE, E. e LE GOFF, J., *História e Nova História*, Lisboa, Edições Teorema, 3.^a edição, 1994.
- FIGUEIREDO, Pedro, "Entrevista com o compositor Luís Filipe Pires" in *Arte Musical*, IV série, n.º 3, Abril, vol. I, pp. 101-117.
- FOLHADELA, Paula, VASCONCELOS, António Ângelo de, e PALMA, Eduardo, *O Ensino Secundário em Debate. Ensino Especializado da Música: Reflexões de Escolas e de Professores*, Lisboa, Ministério da Educação, Departamento do Ensino Secundário, 1998.
- GOMES, Carlos F., *Discursos sobre a «especificidade» do ensino artístico: a sua representação histórica nos séculos XIX e XX*, Dissertação de mestrado em Ciências da Educação apresentada à Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Lisboa, 2002.
- GUERRA, Rui Moreira de Sá e, *Bernardo Valentim Moreira de Sá (1853-1924). Um renovador da cultura musical no Porto*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1997.
- HARGREAVES, David J., *The developmental psychology of music*, Cambridge, University Press, 1986.
- In Memoriam Bernardo Valentim Moreira de Sá*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1947.
- KEMP, Anthony E. (ed.), *Introdução à investigação em Educação Musical*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- MAIA, Ernesto, *O Ensino Musical. Necessidade da sua vulgarização*, Porto, Tip. a vapor de Artur José de Sousa & Irmão, 1897.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO NACIONAL, *Projecto do sistema escolar*, Lisboa, Ed. do Autor, 1971.
- MOREAU, Mário, *O Teatro de S. Carlos: dois séculos de história*, Lisboa, Hugon, 1999, 2 vols.

- MOTA, José Viana da, "O Ensino Musical em Portugal", in *A Águia*, volume XII, 2ª série (Julho a Dezembro de 1917), Porto, Tipografia Renascença Portuguesa, 1917, pp. 114-120.
- NÓVOA, António, "História da Educação: 'Novos sentidos, velhos problemas'" in Justino Magalhães (org.), *Fazer e ensinar história da educação em Portugal*, Braga, Universidade do Minho - Instituto de Educação e Psicologia, 1998, p. 35-54.
- PIRES, Filipe, *Catálogo de obras*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores.
- PORTUGAL, José Blanc, "Os concertos do Teatro Nacional de S. Carlos" in *Ocidente*, n.º 393, Janeiro de 1971, vol. 80, pp. 77-80.
- RIBEIRO, António Lopes, *Achegas para a história da reforma do Conservatório Nacional*, Porto, A. L. Ribeiro, 1972.
- ROSA, Joaquim Carmelo, *Essa pobre filha bastarda das artes: a Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa: 1842-1862*, Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, especialidade de Ciências Musicais Históricas, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1999.
- VASCONCELOS, J. C., "Comunicação conjunta de colaboração com Elisa Paulina Lamas, Armando José Fernandes e Carlos Manaças" in *Colóquio sobre o projecto da reforma do ensino artístico. Documento policopiado*, 1971, pp. 137-143.